

ИЛЛЮЗОРНАЯ ИДЕОЛОГИЯ: КАК НЕИГРОВОЕ КИНО США ПРЕВРАТИЛОСЬ В ОРУДИЕ ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ¹

ОЛЬГА ДАВЫДОВА

Ольга Сергеевна Давыдова

Санкт-Петербургский государственный университет? Санкт-Петербург, Россия

E-mail: ol.davydova@inbox.ru

Статья посвящена аналитике неигрового кинематографа США, относящегося к раннему периоду Холодной войны (конец 1940-х — начало 1950-х гг.). Учитывая сравнительно небольшое количество исследований, посвященных как этому вопросу, так и теории и истории неигрового кино в целом, в статье уделяется особое внимание прояснению некоторых ключевых исторических фактов и теоретических концептов. В анализе материала автор опирается на исследования аналитиков американской идеологии времен Холодной войны, программные тексты теоретиков неигрового кино, философский концепт мифологии Ролана Барта и аристотелевское понятие инвенции как риторического элемента. В первой половине статьи восстанавливается институциональная история документального кино США на рубеже 1940 — 1950 гг., с акцентом на механизмах становления неигрового кино идеологическим инструментом. Этот исторический экскурс представляется крайне важным, поскольку позволяет проследить, как наравне с хроникальной документацией событий

¹ *Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФ № 18-18-00233 «Кинообразы советского и американского врагов в символической политике Холодной войны: компаративный анализ»*

и независимой авторской документалистикой начинает формироваться кинематографическое пространство, в котором изначально присутствуют структуры власти и идеологизированного дискурса. Отдельное внимание уделяется формированию и эволюции конвенций документальной репрезентации, позволяющих неигровому кино существовать в амбивалентном режиме. Эта двойственность связана одновременно с попыткой документалистики отстроиться от структур пропаганды и с ее риторической формой, самой являющейся насквозь идеологичной. Вторая и заключительная часть статьи демонстрирует, как описанные ранее явления и конвенции работают непосредственно в кино на примере четырех фильмов, снятых в 1946–1952 гг.

Ключевые слова: Неигровое кино США, Холодная война, документальное кино США, образ врага в кино, достоверность, документальность

ELUSIVE IDEOLOGY: HOW AMERICAN NONFICTION FILM BECAME A COLD WAR WEAPON

Olga Davydova

Saint-Petersburg State University

Saint-Petersburg, Russia

E-mail: ol.davydova@inbox.ru

The article represents the analysis of American nonfiction film at the beginning of Cold War (1946–1950). This issue — as well as nonfiction film history and theory on the whole — is not as much examined, that is why the author pays special attention to clarification of some key historical facts and theoretical concepts. The theoretical basis of the article is formed by works examining American ideology and propaganda during Cold War, by text theorizing nonfiction film, by Roland Barthes' concept of mythology and Aristotle's notion of invention as a rhetoric element. The first part of the article is devoted to short institutional history of American nonfiction film at the beginning of Cold War. Special attention is paid to how a documentary becomes an ideological tool. This historical journey is very important as it allows us to trace how a very specific cinematographic space is formed alongside newsreel and independent documentary. This very specific cinematographic space is characterized by initial presence of authorities and ideological discourse. Next, the text deals with formation and evolution of documentary convention enabling nonfiction to exist in a dual mode. This duality is connected with documentary's attempt to tune away from propaganda and at the same time,

with its rhetoric structure which is itself apparently ideological. The second and the last part of the text demonstrates how the notions and phenomena discussed above work within nonfiction films. There are four films shot between 1946 and 1952 which are analyzed.

Key words: American nonfiction film, Cold war, American documentary, image of enemy, authenticity, documentation

Когда заходит речь об оружии времен Холодной войны, на ум приходит не только атомная бомба и ядерный потенциал двух участвовавших в противостоянии сверхдержав и их союзников, но и идеологические инструменты: прежде всего, средства массовой информации и кинематограф. Кино как инструмент политической пропаганды широко использовалось и в США, и в СССР; каждая из стран по-своему работала над конструированием образа врага, выделяя те или иные черты идеологического противника и акцентируя собственные положительные качества. Игровые фильмы, вовлеченные в этот процесс, весьма хорошо известны; достаточно вспомнить знаменитую картину С. Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил бомбу» (1964), фантастический триллер Д. Сигела «Вторжение похитителей тел» (1956), советские картины «Встреча на Эльбе» Г. Александрова (1949) и «Заговор обреченных» М. Калатозова (1950).

Именно игровым фильмам чаще всего посвящены исследования кинематографа времен Холодной войны. В частности, среди русскоязычных работ стоит выделить исследования А. Г. Колесниковой, Е. А. Добренко, А. В. Федорова, О. В. Рябова, А. И. Кубышкина и др.; среди англоязычных исследований — работы Т. Шоу и Д. Янгблад, А. Лоутон, Дж. Хобермана и др. А вот неигровому кино уделяется крайне мало внимания. Меж тем, документальное кино еще с 1930-х гг. было одним из основных средств массовой пропаганды как на Западе, так и в Советском Союзе. Конвенции создания, функционирования и восприятия кинообраза, сложившиеся в документалистике в конце Второй мировой войны, позволили ей стать не только носителем идеологем, транслируемых институтами власти, но и зеркалом своеобразного мифологического сознания зрителей. Описание и анализ этих конвенций, а также описание

институциональных механизмов создания и распространения документальных фильмов представляется важной исследовательской задачей, которую мы попытаемся решить в рамках данной статьи на примере американского документального кино конца 1940х — начала 1950х гг. Выбор временного периода обусловлен несколькими причинами. Прежде всего, этот период характеризуется детальным вниманием различных правительственных структур США к неигровому кино и, как следствие, высокой активностью кинематографистов, работавших в этом жанре (Barsam, 1992). Именно на раннем этапе формирования американской документалистики как оружия Холодной войны хорошо заметны ключевые принципы и механизмы его работы.

Итак, чтобы осуществить аналитику механизмов создания и функционирования образов в американском неигровом кино первых лет Холодной войны, стоит решить несколько более мелких задач. Во-первых, необходимо восстановить институциональную историю создания неигрового кино в США на рубеже 1940 — 1950 гг. Во-вторых, стоит очертить эволюцию кинематографических конвенций, характерных для неигрового кино указанного периода. И наконец, в-третьих, — проанализировать конкретный визуальный материал.

Краткая институциональная история американского неигрового кино

Начиная предметный разговор о пропагандистском неигровом кино США, стоит, пожалуй, сразу выделить две большие группы фильмов — не отказываясь при этом от возможности существования других картин, не подпадающих под нижеследующую классификацию. В первую группу войдут информационные и образовательные картины, снимавшиеся различными подразделениями вооруженных сил США, или организациями, выполнявшими заказы вооруженных сил. Именно такими были большинство кинокартин, в которых представлен образ врага. Особняком стоят картины, снятые студиями образовательного кино (например, фильм «Коммунизм» 1952 г., выпущенный лидером американского образовательного кинопроизводства — студией *Coronet films*) и проекты, в которых

были задействованы голливудские кинокомпании. Самый яркий пример последних — знаменитый кинематографический памфлет 1952 г. *The Hoaxters* («Обманщики», хотя такой перевод не передает всех коннотаций англоязычного названия, образованного от слова “hoax” — газетная «утка», подделка, массовый обман, выдаваемый за правду), снятый студией *Metro Goldwyn-Mayer*. В таких картинах образ врага, как правило, тоже присутствует. А вот во вторую группу пропагандистского неигрового кино войдут фильмы, снятые при содействии или по заказу правительственных информационных агентств, деятельность которых во времена Холодной войны была напрямую связана с Госдепартаментом. Эти фильмы были в основном рассчитаны на экспорт, они показывали американские ценности и образ жизни, а поэтому представляют не такой большой интерес с точки зрения аналитики образа врага. Тем не менее, их история — прежде всего, институциональная — важна, поскольку позволяет прояснить общую стратегию США в отношении политики пропаганды, а также отражает становление общих тенденций эволюции неигрового кинематографа и закрепление канонов создания кинообразов в документалистике.

Американская кинопромышленность всегда отличалась высокой степенью централизации, будь то голливудские студии-мэйджоры или правительственные агентства, видевшие своей целью создание пропагандистских, учебных или информационных документальных кинокартин. Однако вплоть до середины 1930-х гг. правительство США не демонстрировало попыток создания единого официального органа, занятого продюсированием и производством неигрового кино (Barsam, 1992, 152). Американская документалистика 1930-х гг. была не столько откровенно пропагандистской (как, например, неигровое кино Британии или Германии), сколько, скорее, социально-ориентированной. В фокусе внимания кинематографистов оказывались последствия Великой депрессии и страшных пыльных бурь 1934–1936 гг., безработица начала 1930-х, борьба за гражданские права, всевозможные проявления социальной несправедливости. Во многом это была авторская документалистика, отличавшаяся довольно большим разнообразием настроений, кинематографических приемов и способов создания высказывания — романтич-

ная в случае Роберта Флаэрти, политически заряженная в случае Йориса Ивенса, мрачно-реалистичная — у Пола Стрэнда и Лео Хёрвица, критически ориентированная — у Пэйра Лоренца и Уилларда Ван Дайка. Тем не менее, в неигровом кино США 1930-х гг. уже можно отметить некоторые элементы, или даже тренды, которые потом станут важными структурными составляющими кинематографа эпохи Холодной войны. Это, во-первых, сочетание игрового и неигрового — например, присутствие играющих роли актеров, использование вымышленных нарративов и постановочных сцен (скажем, в фильме «Родная земля», реж. П. Стрэнд и Л. Хёрвиц, 1942). А во-вторых, уже тогда часто встречавшаяся структура «проблема–решение». Подменяя собой обычную причинно-следственную связь, риторика «проблемы–решения» предлагает зрителю «постановку проблемы, исследование исторических предпосылок ее возникновения, объяснение текущего положения дел. Затем предлагается решение, или решения, или способы их нахождения» (Beattie, 2004, 19).

Дальнейшее развитие пропагандистского неигрового кино (отметим сразу, что зачастую пропаганда была неявной, притворяющейся информирующим кинематографом, транслирующим общечеловеческие гуманистические ценности) связано с активным вмешательством в кинематографический процесс властных структур. Толчком для этого становится атака на Перл-Харбор (Barsam, 1995, 218). В своде федеральных предписаний за 1941 г. зафиксированы адресованные тогдашнему руководителю Службы правительственных коммуникаций (*Office of Government Report*) слова президента Рузвельта об эффективности кино как для развлечения, так и для информирования, а также о пользе использования кино федеральным правительством «в чрезвычайной обстановке военного времени» (United States, 1938, 1325). Однако, несмотря на прямое указание связи с правительством, Рузвельт настаивает на необходимости свободы для кинематографа и отрицает необходимость цензуры: «Кинокартина должна оставаться свободной, пока позволяет национальная безопасность. Я не хочу цензуры для кино; я не хочу для него никаких ограничений, которые ослабили бы его пользу...» (United States, 1938, 1325). В этом же распоряжении Рузвельт призывает к созданию «центрального

офиса», который мог бы координировать деятельность правительства и кинематографистов. Функции такой организации с 1942 г. выполняет OWI (*Office of War Information*) — Управление военной информации. В задачи OWI, помимо прочего, входит создание военных фильмов для домашнего рынка, а также кинематографическая пропаганда и контрпропаганда, рассчитанные на экспорт. Параллельно создается OSS (*Office of Strategic Services*) — Управление стратегических служб, которое занималось также сбором информации о вражеских странах. В 1945 г. функции OWI, связанные с заграничной деятельностью, переходят в Госдепартамент, а задачи OSS берет на себя появившееся в 1947 г. ЦРУ.

**Мифология американского неигрового кино:
«иллюзорная идеология» и «не-пропаганда»
для зарубежных экранов**

Даже беглый взгляд на институциональную историю американского неигрового кино 1940-х гг. позволяет увидеть своего рода двойственность, структуру двойного смысла, которая формируется вокруг кинопропаганды с самого начала. Полностью отдавая себе отчет в большом идеологическом потенциале документалистики (Dunne, 1946, 167), правительство США — и это хорошо заметно в приведенной выше цитате Рузвельта — стремится представить неигровое кино так, как если бы оно все равно оставалось свободным, вне рамок идеологизированного дискурса. Вокруг американского неигрового кино постепенно выстраивается своеобразная мифологема, вовлекающая в себя совершенно разные интенции, главной из которых становится представление о неигровом кино как о «не-пропаганде». Использование понятия «миф» здесь не случайно; именно это понятие позволяет зафиксировать тот радикальный разрыв, который определяет существование послевоенной документалистики. Определяя миф как вторичную семиотическую систему, Ролан Барт тем самым указывает на ситуацию удвоения, надстройки одной знаковой системы над другой. Причем вторая, надстроенная система отсылает не к реальному миру вещей, а к пространству фантазматического, обладающего статусом ценности, желаемого — но предъявляемого (и воспринимаемого) как действительное (Bart, 2004).

«Идеологичность», «принадлежность пропаганде» как характеристика американского неигрового кино всеми силами отрицается. Более того, идеология вообще — со всеми негативными коннотациями этого понятия, — ранее прочно увязанная в СМИ и в массовом сознании американцев с фашистскими режимами Германии и Италии, в конце 1940-х становится одним из основных атрибутов тоталитарного правительства Москвы. В США же складывается ситуация, которую можно описать как «иллюзорную» или «неуловимую» идеологию (Lucas, 1999, 12). Одной из основных позиций США становится идея о том, что государство не диктует индивидам, как им мыслить или действовать; США стремятся отмежеваться от позорного пятна идеологии. Документалистика позиционируется как свободный (в том числе от какого бы то ни было давления со стороны государства) авторский кинематограф, наследующий творчеству режиссеров 1930-х гг., совмещающий в себе поэтическое и объективное, и — что самое главное — способный донести до зрителя не просто информацию, но идею. Филип Данн, один из руководителей OWI, выделяя «документалистику, основанную на фактах» и «истинную документалистику», говорит о том, что последняя способна транслировать идеи сколь угодно большие — вплоть до идеи демократии (Dunne, 1946, 168). Этот тезис интересным образом перекликается с гораздо более поздним текстом, написанным в 1965 г. университетским профессором, основателем журнала *Television Quarterly* и автором монографии «Документальное кино на американском телевидении» Уильямом Блёмом. Вспоминая свой опыт службы в пехоте во время Второй мировой, Блём говорит о социальной значимости неигрового кино в ядерную эпоху и подчеркивает стремление документалистов влиять на зрителя и убеждать его — то есть, быть инструментом пропаганды. Однако эта задача неигрового кино в тексте Блёма постоянно перемежается размышлениями о том, что неигровое кино выполняет также функцию общегуманистическую: сделать этот мир лучше (Bluem, 1965). Оно не просто рассказывает, как всё устроено¹, но и выполняет

¹ Объяснение мира и вместе в тем трансляция нужных и правильных мыслей о справедливости социального устройства — именно так видел задачу документалистики британский продюсер и теоретик Джон Грирсон, первым заговоривший об идеологическом потенциале неигрового кино (Grierson, 1973).

гуманистическую функцию «улучшения мира», делает его более «человечным». Этот странный сдвиг этической позиции как будто выводит документалистику за пределы чистой пропаганды, тем самым продолжая и развивая мифологему, о которой шла речь выше.

Итак, с завершением Второй мировой войны функции OWI берут на себя службы Госдепартамента США; за кинематограф отвечает специальное подразделение — *International Motion Picture Division* (IMPD). При этом одной из ключевых целей становится представление Америки, ее ценностей и образа жизни на экранах стран, противостоявших США в войне. «Оккупационные силы союзников контролировали сферы медиа и образования в Германии, Австрии, Японии и прилагали большие усилия для насаждения позитивного образа демократии» (Cull, 2008, 26). После старта «Кампании правды» Трумэна в 1950 г. увеличение объема экспортных фильмов оказывается приоритетной целью. Картины о повседневной жизни жителей США идут на экранах 90 стран — благодаря усилиям сотрудников Международной информационной программы, которые добираются в том числе в самые отдаленные регионы (Schwartz, 2009, 104). Одна из задач, которую ставит перед собой Госдепартамент, реализуя свою кинематографическую программу — «создать чувство родства между среднестатистическим иностранцем и его американским современником» (Pryor, 1979, 294). В связи с этим Правительство «чувствует необходимость скорректировать в целом романтизированное впечатление об американском образе жизни, популяризованное голливудским развлекательным кино» (Pryor, 1979, 294). Существенным шагом в развитии внешнеполитической пропаганды становится создание в 1953 г. Информационного агентства США (*United States Information Agency* — USIA). Агентство просуществует до 1999 г., консолидируя деятельность радиокомпаний, библиотек и ряда выставочных залов, прессы и документалистов. Основная масса фильмов, сделанных под эгидой USIA, была посвящена повседневной жизни американцев, официальным визитам представителей власти в другие страны и приезду в Штаты высокопоставленных гостей из других государств. И все же, деятельность агентства рассма-

тривалась, в том числе, как противостояние советской пропаганде. Например, в 1964 г. был снят фильм «Ответ советской пропаганде» (*Answering Soviet Propaganda*), предлагавший зрителю ознакомиться с основными положениями советской идеологии и сделать собственные выводы относительно верной стороны в сложной идеологической борьбе.

***Демократия и критическое мышление против пропаганды:
как армейское образовательное кино превратилось
в идеологический инструмент***

Если внешнеполитическая пропаганда связана скорее с позитивной риторикой, то рассчитанные на специфического «внутреннего зрителя» — прежде всего, сотрудников вооруженных сил США — картины нацелены как раз на формирование устойчивой мифологемы «красной угрозы», основанной на оппозиции «свой-чужой» (Riabov, 2013; Sharp, 2000). Именно в этих фильмах вполне отчетливо прослеживается образ врага, последовательно конструируемый риторическими, кинематографическими и идеологическими приемами. Институциональным источником картин такого рода была армия США: неслучайно одним из заглавных титров этих фильмов становится логотип с буквами I&E, отсылающий к специальному информационно-образовательному подразделению (*Information & Education Division of the Army*). Среди таких картин — «Не будь мерзавцем» (*Don't Be a Sucker*, 1947), «Коммунистическое оружие соблазна» (*The Communist Weapon of Allure*, 1950), «Как опознать коммуниста» (*How to Spot a Communist*, 1950), «Наша моральная защита» (*Our Moral Defense*, 1951), «Большая ложь» (*The Big Lie*, 1951), «Лицом к лицу с коммунизмом» (*Face to Face with Communism*, 1951), «Коммунистический сценарий завоевания» (*Communist Blueprint for Conquest*, 1956) и др.

Значительная часть фильмов, снимавшихся для «внутреннего» зрителя, стилистически и структурно связана с кинематографической деятельностью вооруженных сил США во время Второй мировой войны. Наиболее подробно история «армейского» кино рассмотрена в статье Р. Гриффита «Использование фильмов вооруженными силами США» (Griffith, 1993). Восстанавливая цепочку создания киноматериала от хроникальных

съемок на полях сражений Второй мировой до появления смонтированных документальных кинокартин в кинотеатрах, Гриффит в том числе выделяет две ключевых задачи, которые ставило перед собой подразделение, ответственное за создание и дистрибуцию кино для американских военных. Первой задачей, вполне очевидной, была образовательная — скорее информационная, чем идеологическая. Кино не просто позволяло увидеть то, что невооруженным взглядом не видно (например, заглянуть внутрь механизмов), и не просто делало наглядными абстрактные понятия, используя анимированные схемы и диаграммы, но и «мотивировало учащихся схватывать “динамические” идеи и концепты, [...] улавливать последствия правильных и неправильных поступков» (Griffith, 1993, 349). Такой подход не требовал особого режиссерского мастерства, фильмы были довольно простыми и с задачей информирования справлялись неплохо. Гриффит также отмечает, что большинство армейских неигровых фильмов военного времени демонстрировали практичный и даже эгоистичный — в противовес общечеловеческому и гуманистическому — взгляд на современность. Эти фильмы стремились скорее информировать, чем воспитывать: «любые моральные, социальные или экономические вопросы появлялись в виде исключения. [Фильмы] расширяли знание зрителя о происходящих в мире конфликтах, но едва ли взывали к тому, чтобы зритель задумался, сделал выводы или вынес решение» (Griffith, 1993, 358).

Однако была у армейского кино и другая, гораздо более сложная задача — «влиять на мышление, менять мнения и провоцировать поведение» (Griffith, 349); и для ее решения требовалась более сложная риторика. Самым наглядным и известным примером, способным справиться с этой задачей, является семичастный киноопус «Почему мы сражаемся» (*Why We Fight*, 1942–1945) Фрэнка Капры. Появление коммерчески успешного, талантливого и умелого режиссера из Голливуда в значительной степени трансформировало кинематограф, существовавший под эгидой I&E. В частности, исследователи отмечают, что уже в 1944 г. деятельность I&E отражала нестабильный баланс между идеей кино как развлечения и верой в кино как педагогический инструмент. Вместе с тем,

все в I&E пылко верили в умение показать товар лицом. В военные годы не было времени для малопонятных спекуляций. Идеи измерялись их практической ценностью. Капра не нуждался в инструкциях по поводу техники продаж: со времен картины «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939) он в каком-то смысле торговал демократией в своих игровых фильмах. (Cripps, & Culbert, 2016, 334)

Таким образом, можно опять же указать на своеобразную двойственность кинематографического дискурса, уже отмеченную выше в связи с фильмами, снимавшимися для внешнего кинопроката под эгидой IMPD и USIA. Фактичность и простота тренировочных фильмов, повествующих об устройстве, например, техники, стала стилистической основой для более сложно устроенных картин, в которых в качестве вторичной семиотической системы оказалось «защито» идеологическое содержание, разворачиваемое, как и в фильмах для внешнего зрителя, через гуманистические идеи. Только если во время Второй мировой войны это содержание было связано с противостоянием мировому злу в лице фашизма силами добра (а точнее, демократии), то в послевоенные годы (особенно в 1950-е) зло трансформируется в тоталитарные, пронизанные идеологией и пропагандой государства, а противостоять ему может демократическая Америка, полная сознательных граждан. При этом простота и фактичность, оставаясь на поверхности, позволили армейскому кино успешно мимикрировать под «тренировочные», «образовательные» и «побуждающие» фильмы.

***Риторика против факта:
как работает скрытая пропаганда в неигровом кино***

Статус неигрового кинематографа в пространстве кинотеории долгое время был маргинализован. Во многом это было связано с тем, что за фильмами, которые называют «документальными», тянулась коннотация «объективного отражения (документации) реальности». А коли так, едва ли стоит искать в этих фильмах проявления конвенций и языковых конструктов, характерных для игрового кино и достойных анализа в связи со структурами означивания (такова позиция, например, известного теоретика кино Кристиана Метца). Тем не менее,

современные киноведы и теоретики кино всё чаще обращаются к неигровому кинематографу — и неизменно сталкиваются с рядом, казалось бы, нерешаемых противоречий, которыми этот способ репрезентации успел обрести за более чем сто лет своего существования.

Собственно, одно из ключевых противоречий заложено уже в самом слове “documentary” (напомним, что термин этот появляется в конце 1920-х гг. в связи со статьей британского и канадского теоретика и практика кино Дж. Грирсона о фильме Р. Флаэрти «Моана»). Филип Росен в программном тексте «Документ и документальное» указывает, что этимологически само понятие «документальное» отсылает одновременно к латинскому и старофранцузскому корням. Первый (лат. *docere*) семантически связан с понятиями научения и предостережения; второй — с понятиями свидетельства и доказательства (Rosen, 1993, 65-66). Это замечание представляется важным, поскольку указывает на совмещение двух различных дискурсивных режимов, тесно переплетенных в структуре документального кино. С одной стороны, за неигровыми фильмами тянется пресловутый шлейф индексальности, объективности и достоверности. Причем стоит заметить, что шлейф этот усиленно поддерживался ранними теоретиками неигрового кино, которые настаивали на прямой, как будто бы ничем не опосредованной (в условиях отсутствия структур вымысла) связи этого типа репрезентации с реальностью (см., например: Grierson, 1973). Такая точка зрения не предполагает зазора между событием и его документацией; кинохроника оказывается идеальной копией, равной своему событийному оригиналу. С другой стороны, с момента своего зарождения документалистика осознает свой, скажем так, «педагогический» потенциал: способность влиять, трансформировать и направлять общественное мнение. Причем успех последней способности во многом базируется на вышеуказанной связи неигрового кино с действительностью (Grierson, 1973). Развести эти два дискурсивных режима в восприятии невозможно; их сращение определяет базовую конвенцию документалистики. Неслучайно один из ключевых теоретиков неигрового кино Билл Николс сравнивает этот тип киноре-

презентации с рыбной ловлей на искусственную приманку: «...искусственная приманка помещается в воду, где затем окажется как будто бы естественной составляющей окружающей среды, приманивая рыбу; рыба по ошибке принимает поддельное за аутентичное и попадает [на крючок]» (Nichols, 2016, 99). Структуры доказательства и аргументации, помещенные в документальный фильм, оказываются сродни этой наживке; мы принимаем их за подлинные из-за их манифестированной фактичности, забывая о том, что фактичность сама по себе тоже является элементом дискурсивного поля — она задана только действительностью фильма. «Свидетельство является частью дискурсивной цепи, однако производит такое впечатление, как если бы оно было внешним по отношению к господствующему дискурсу» (Nichols, 2016, 99). Таким образом, документальный фильм по определению оказывается замкнутой структурой, изнутри управляемой своими собственными конвенциями, главная из которых — постоянное «овнешнение» структур аргументации, установление связей с действительностью с целью скрыть вторичность собственной семиотической структуры по отношению к эмпирической реальности.

В книге 1981 г. «Идеология и образ» Николс говорит о том, что основной механизм работы неигрового кино в его конвенциональной версии (т.е. в том случае, когда структура аргументации и убеждения не подвергается сомнению, а стиль и форма оказываются подчинены риторическим фигурам) — риторический. Обращаясь к Аристотелю, Николс предлагает взглянуть на конструирование образа в документалистике как на инвенцию. Инвенция, по Аристотелю, опирается на нравы, аргументы и страсти; описывая эти составляющие, Николс связывает их с этическим, демонстрационным и эмоциональным типами доказательств. Взывая то к общим убеждениям (аристотелевские «топики»), то к эмоциональной составляющей публики, то к собственной мифологии (кино, наследуя фотографии, способно создать подлинный образ мира), документальный кинематограф в итоге конструирует систему аргументации, которая притворяется ссылающейся на наличный мир, но на деле в качестве собственного референта имеет

исключительно идеологические схемы (Nichols, 1981, 178). Все кинематографические элементы — монтаж, анимированные вставки, использование закадрового комментария и саундтреков, передвижение персонажей в мизансцене, планы и ракурсы — становятся составляющими этой замкнутой на самой себя системы. Попробуем более детально описать как это работает, на примере нескольких образовательных антикоммунистических фильмов, снятых преимущественно с участием информационно-образовательного подразделения армии США (*I&E Department of the Army*), с 1946 по 1962 гг.

Прослеживая эволюцию неигрового кино как одного из идеологических инструментов Холодной войны, стоит начать с двух картин: фильма «Деспотизм» 1946 года, снятого совместно Британией и США, и фильма «Не будь мерзавцем» (*Don't Be a Sucker*, 1947). Оба фильма вписываются в общий для американской документалистики тренд, о котором уже шла речь выше: их создатели выбирают своей мишенью тоталитарный режим, составляющей частью которого является пропаганда. Так, первый фильм обличает деспотизм, противопоставляя его демократии. Закадровый голос сообщает зрителю, что любое общество можно расположить на соответствующем делении условной шкалы, вверху которой — демократия, а внизу — деспотизм (уже здесь, ориентируя изображение вертикально, а не горизонтально, создатели фильма вводят риторическую фигуру: демократия выше деспотизма). Таких шкал четыре: уважение, власть, экономическое развитие и информация. Затем право голоса передается условному авторитету — человеку, о котором нам сообщают, что соотношение демократии и деспотизма является предметом его изучения. Эта простая, почти примитивная отсылка к научнообразному дискурсу сочетается с *как бы* научной структурой фильма. Четыре шкалы по очереди появляются на экране, перемежаясь монтажной компиляцией постановочных и хроникальных съемок, призванных иллюстрировать закадровую речь «специалиста». Очевидно, что голосовой комментарий здесь перетягивает на себя авторитет означивания: именно он «собирает» разрозненные визуальные эпизоды воедино, формируя единую риторическую структуру и закрепляя за каждым эпизодом

конкретное значение. В частности, когда на экране появляются представители правящей верхушки нацистской Германии во главе с Гитлером, звучат слова о низком уровне на шкале власти. Следующий кадр демонстрирует салютующих участников съезда НСДАП, однако монтажно он уже соединен с низкой, деспотичной властью. Затем на экране возникает табличка, обозначающая лагерь для политзаключенных, и сцена казни через повешение. Последние кадры сопровождаются комментарием о том, что в условиях деспотизма принадлежность к оппозиции опасна. Закадровый голос — Николс называет его «голос бога» (Nichols, 2001, 105) — здесь обладает тотальной властью над формированием смысла и трансформирует визуальный материал, блокируя для зрителя возможность какого бы то ни было самостоятельного суждения. Единственное, что остается сидящему перед экраном, — это слушать речь ученого транслятора и воспринимать *вербальный язык* (закадровый «голос бога»), так как визуальный текст фильма оказывается полностью подчинен проговариваемому. Такой модус документальной репрезентации Билл Николс называет «поясняющим» или «предъявляющим» (Nichols, 2001). Ничто в тексте не указывает напрямую на Третий рейх; ничто в визуальном ряде не предполагает возможности этического суждения о деспотизме и демократии. Зато при соединении физиономии Гитлера (которая сама по себе этически маркирована как нечто негативное) и слова «деспотизм» возникает возможность единственно верного оценочного суждения: деспотизм — это плохо.

Если «Деспотизм» предлагает довольно простую структуру, похожую на обучающие фильмы, то картина «Не будь мерзавцем» организована сложнее. Она представляет собой компиляцию из хроникальных кадров и постановочных сцен в духе классического голливудского кино. Фильм состоит из — условно — четырех частей. В первой части говорится о том, что в мире есть мерзавцы — люди, стремящиеся обмануть и присвоить себе чужое; причем украсть они могут все, что угодно — от кошелька до Родины. Затем зритель знакомится с главным героем по имени Майк и его родной Америкой — прекрасной, цветущей, богатой страной, где люди толерантны к отличиям

друг от друга и обладают большим набором свобод. Материал здесь организован по уже знакомому нам принципу: закадровый комментарий поясняет происходящее на экране, строго фиксируя значение и таким образом направляя зрителя. Уже в этом условном прологе сформирована ключевая для фильма оппозиция: между вымыслом, подделкой, обманом и подлинностью. Проблематика вымысла задана как на уровне вербальном — мы слышим рассказ о мошенниках, так и визуальном: мизансцены отсылают к традициям триллера и гангстерского кино. Подлинность же, фильмически зафиксированная в подчеркнута хроникальной манере съемки Америки в момент рассказа о ее преимуществах, сопрягается с понятием свободы как ценности (механизм здесь такой же, как и в сцене с Гитлером в фильме «Деспотизм»). Итак, на одной чаше весов — обман и мерзавцы, на другой — подлинная свобода.

Вторая часть отдана игровому эпизоду, в котором главный герой, натолкнувшись в городском пространстве на ксенофобного оратора, знакомится с пожилым венгром, бывшим университетским профессором. Последний, заметив сначала интерес Майка к речам оратора, а затем его недоумение, решает объяснить юноше, к чему подобные речи могут привести. Не вдаваясь в подробности пересказа, отметим важные визуальные моменты. Оратор и публика монтажно противопоставлены друг другу: они даны через серию общих планов, не предполагающих для зрителей возможности доверительной близости или же идентификации с кем-то из героев. Это ситуация противостояния, в которой мы остаемся сторонними наблюдателями, причем весьма недоверчивыми. Диалог пожилого венгра и главного героя снят крупными планами, которые предполагают большую степень интимности, а значит, и доверия. Тем не менее, мы по-прежнему не участвуем в разговоре: никто из героев фильма не обращается к зрителю напрямую. Оратор и пожилой венгр — кинематографически заданная бинарная оппозиция: последнему мы доверяем, первому — отнюдь. Речь пожилого человека сродни аристотелевской апелляции к нравам в структуре инвенции.

Третья часть переносит нас в пространство психического: это воспоминания пожилого венгра о похожей сцене, увиден-

ной в Берлине. Только там в роли оратора был представитель НСДАП, а в роли слушателей — немцы, которых нацисты обманули, «разбили нацию на сотни кусочков, а затем уничтожили эти кусочки по одному». Эпизод даже не пытается мимикрировать под документальную съемку: мы смотрим обычное игровое кино, притом весьма грустное. В структуре инвенции это — апелляция к страстям. Постепенно, однако, ему на смену приходят хроникальные кадры (те самые общие места, «топики» Аристотеля), а воспоминание перетекает все в тот же документальный модус подчиненности визуального вербальному. Но на этот раз «голос бога», принадлежащий вспоминающему персонажу, уже обладает определенным кредитом доверия — заданным, напомним, не ссылкой на его авторитет в реальном мире, а исключительно кинематографически. Граница между игровым и неигровым стирается; а это значит, что структура вымысла перестает осознаваться как вымышленная. В постановочных эпизодах режиссеры используют классические ходы, позволяющие зрителю «проникнуть» в пространство фильма (крупные планы, ментальная реальность, звучащий за кадром голос персонажа) и тем самым переживать события как реальные. В эпизодах с кинохроникой мы обнаруживаем режим документации, который тоже считается как реальный.

История, рассказанная пожилым человеком, оканчивается ожидаемо плохо. Мы возвращаемся на городскую площадь, где рассказчик завершает свое повествование рассуждением о ценности свободы, необходимости держаться вместе и отстаивать право людей различаться. Майк бросает клочки листовки, полученной от оратора-ксенофоба на тротуар, и их уносит ветер.

Смешивая коды реальности, характерные для игрового и неигрового кино, «Не будь мерзавцем» демонстрирует, как каждая предыдущая часть влияет на смысл последующей. По мере развития сюжета растет доверие к закадровому голосу, увеличивается чувство реальности, а значит, риторическая структура как что-то внешнее по отношению к дискурсу, оказывается скрыта.

Утверждая в качестве основных ценностей демократию и свободу, оба фильма убеждают зрителей в необходимости

критического мышления (для распознавания обмана пропаганды); стало быть, пример этого критического мышления они якобы и демонстрируют. Эти два примера наглядно показывают, как американская документалистика начинает последовательно воплощать в жизнь стратегию «иллюзорной идеологии»: пропагандистски убеждать, критикуя сам факт существования пропаганды. В этих фильмах хорошо видно, что за гитлеровской Германией прочно закреплены коннотации тоталитаризма, деспотизма, пропаганды и обмана; спустя три года останется только сопоставить фашистский и советский режимы.

В 1950 г. выходит фильм «Коммунистическое оружие соблазна», выпущенный I&E, а двумя годами позже, в 1952 г., на студии MGM снимается картина «Обманщики» (*The Hoaxters*). Обе работы имеют ярко выраженную антикоммунистическую направленность, но используют разные конвенции для достижения одной и той же цели.

«Обманщики» первым же титром заявляют о себе как о картине «объективной», «основанной на фактах» и представленной «в холодном фотографическом свете событий, которые произошли на самом деле». При этом уже в начертании названия — *The Hoaxters* — заключена риторическая фигура: буква E составлена из серпа и молота, а X представляет собой повернутую свастику. Фильм воспроизводит уже знакомый нам «предъявляющий» режим документации — с «голосом бога», авторитетом вербального языка по отношению к визуальному, скрытыми структурами инвенции. Как и в картине «Не будь мерзавцем», здесь в самом начале вводится проблематика обмана и фальсификации: ярмарочный торговец пытается продать флакон змеиного масла. С этим злодеем-торговцем (образ коннотирует с отравлением, подлостью, низостью и наживой) последовательно сопоставляются ключевые политические фигуры последних лет: Гитлер, Муссолини, Сталин. Сопоставление реализуется как визуально — диктаторы сняты в том же ракурсе, что и ярмарочный обманщик, так и вербально: стоит только лидеру фашистского блока появиться на экране, как закадровый голос произносит слово *hoaxter* — обманщик. Аналогия между советским режимом и нацизмом

становится основной риторической фигурой фильма, развертывающейся через повторяющиеся образы. Например, в нацистской Германии на выборы выдвигаются Гитлер, Гитлер или Гитлер, а в СССР — Сталин, Сталин или Сталин. На фоне падающих в урну избирательных бюллетеней мы слышим немецкое «да, да, да», а затем — аналогичное русское. Демонизация образа СССР нарастает, подкрепляясь вербальными отсылками к понятию наукообразной фактичности. В частности, закадровый комментарий сообщает о жутких результатах документального исследования, проведенного Американской федерацией труда в сотрудничестве с другими государствами: 14 миллионов бесправных людей «принуждены к труду под железным ботинком советского трудового режима». Восстанавливая историю советско-американских отношений, фильм демонстрирует непоследовательность и условность любых решений, принятых в «красной» Москве. Яркий пример — стоп-кадр в хронике Парада Победы и перемотка пленки в обратном направлении: «Едва война окончилась, красные, которые маршировали рядом с нами как со своими союзниками, внезапно остановились, включили передачу и принялись маршировать в противоположном направлении». Переносный смысл проговариваемой фразы не столько дублируется визуальным материалом, сколько обрастает дополнительными коннотациями (бессмысленность действия властей, манипуляция человеческими массами, которые по одному щелчку пальцев способны шагать спиной вперед — в другую сторону), а решения Москвы приобретают комический эффект за счет перемотанной назад пленки. Возвращаясь в финале к образу ярмарочного торговца, фильм подводит итог: за условным языком сверкающей идеологии всегда слышен голос обманщика, пытающегося разрушить Америку. Финальный аккорд — слова о свободе и мире на фоне статуи Свободы.

Итак, в «Обманщиках» образ «красного врага» демонизирован через сопоставление с нацистским режимом; занижен через сопоставление с ярмарочным торгошом; комичен за счет прямой визуализации непоследовательности советских властей; достоверен благодаря отсылкам к наукообразным фактам и авторитетному «голосу бога».

Выделяя характерные черты армейского неигрового кино, Гриффит указывает на то, что для солдат безликий закадровый голос — основа конвенции «предъявляющего» режима документалистики — далеко не всегда являлся авторитетом. Военнослужащие лучше реагировали на другой комментарий, произносившийся «просторечно, и голосом четко идентифицируемого человека — такого человека, которого сами солдаты могли бы принять и распознать как авторитет» (Griffith, 1993, 353). Именно такой прием положен в основу полнометражной полуторачасовой ленты «Коммунистическое оружие соблазнения».

На этот раз никаких актеров, безвестных пожилых венгров и комичных уличных торговцев: перед зрителями — профессор университета Сиракуз, специалист по русской истории доктор Уоррен Б. Уолш. Никакой позиции стороннего наблюдателя: профессор, проведший специальное исследование о том, к чему призывают и чем привлекают сторонников коммунисты, обращается к каждому зрителю напрямую. Доводы Уолша визуально дублируются анимированными картинками; например, человеческое сознание представлено в виде пространства с дверьми, подписанными: «вера, разум, эмоция». Именно последняя открывается, когда заходит речь о механизмах «красной» идеологии. Не станем концентрироваться на пересказе доводов ученого, поскольку мы уже знакомы с риторикой представления коммунизма в качестве враждебной, демонической, тоталитарной идеологии. Обратим внимание на способ конструирования кинематографического пространства и на то, каким образом это влияет на структуру аргументации.

Итак, фильм начинается в кабинете ученого; он сидит за столом, перекладывает бумаги, рассказывает о проведенном научном исследовании. Это пространство формируется как территория достоверности и объективности дискурса. Затем наукообразная лекция переходит в разговор по душам: меняется крупность плана, лектор присаживается на краешек стола, как будто стирая дистанцию между собой и потенциальными слушателями-«учениками». Это — территория доверия, искренности и открытости. Анимация, которая наглядно

иллюстрирует наукообразную теорию, подчеркнута наивна, временами комична — особенно во всем, что касается непосредственно «красной угрозы» и коммунизма. Здесь пространство становится комичным, и зритель имеет дело с занижением явлений, относимых к советскому. И наконец, когда приходит время для призывов, ракурс камеры меняется: Уолш располагается строго по центру кадра, смотрит в глаза зрителю, как будто блокируя возможность иной точки зрения. Это — пространство пропаганды, в котором и сосредоточено основное послание фильма.

В отличие от фильмов, структурированных вокруг закадрового комментария, «Коммунистическое оружие соблазна» центрировано вокруг видимой, идентифицируемой в качестве признанного авторитета фигуры специалиста политолога. Все события, о которых так или иначе заходит речь, опосредованы его оптикой, его видением. Базовый уровень реальности, к которому должен бы отсылать фильм в идеальном случае непредвзятой документальной репрезентации, оказывается подменен фигурой ученого. Его кинематографический образ — единственная реальность, на которую зритель может ориентироваться. Он — путеводная звезда в мире разрозненных концептов, событий и фактов; в его руках, в его речах мир становится упорядоченным, познаваемым и потому — безопасным. Скрытая или «иллюзорная» идеология, притворяющаяся объективным дискурсом и критичным мышлением, оказывается единственным спасительным местом для человека в мире, пронизанном тоталитарной и явно идеологичной «красной угрозой».

Заключение

Итак, беглый взгляд на институциональную историю американской документалистики во время Второй мировой войны и в первые годы после ее окончания, а также на анализ эволюции базовых конвенций, сложившихся в указанный период, позволяет увидеть, как неигровое кино США уже на ранних этапах Холодной войны оказалось одним из ключевых элементов сложной идеологической системы. С одной стороны, документальное кино мыслилось как свободное от цензуры; как

противостоящее тоталитарному идеологическому дискурсу, характерному для недемократических государств; как гуманистическое и общечеловеческое — в противовес неизбежному эгоизму любой пропагандистской структуры. С другой стороны, создание и дистрибуция неигрового кино были подконтрольны либо правительству, либо вооруженным силам США. Далее, структура фильмов воспроизводила классические конвенции документалистики, основанные на риторических элементах инвенции. Апелляция к эмоциям и этическим оценкам зрителя через сопоставление СССР и фашистской Германии позволяла демонизировать «красную угрозу». Отсылка к фактичности, наукообразию и объективности хроникальной документации превращала этот демонический характер в неоспоримый факт. Опосредование исторических событий через визуальные приемы придавало оттенки комичности и занижения всему, что было связано с советской системой. И наконец, создаваемый различными инструментами эффект доверия и искренности побуждал зрителей не сомневаться в этических выводах, транслируемых с экрана.

REFERENCES

- Barsam, R. M. (1992). *Nonfiction Film: A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bart, R. (2004). *Mifologii* [Mythologies]. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh. (in Russian).
- Beattie, K. (2004). *Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bluem, A. W. (1965). Documentary in a Nuclear Age. *Journal of the University Film Producers Association*, 17 (4), 12–16. London.
- Cripps, T., & Culbert, D. (2016). The Negro Soldier (1944): Film Propaganda in Black and White. In J. Kahana (Ed.), *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, (332-347). Oxford: Oxford University Press.
- Cull, N. J. (2008). *The Cold War and the United States Information Agency*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dunne, P. (1946). The Documentary Hollywood. *Hollywood Quarterly*, 1 (2), 166-172. California: University of California Press.
- Grierson, J. (1973). First Principles of Documentary. In R.M. Barsam (Ed.), *Non-Fiction Film Theory and Criticism*, (19-30). New York: Dutton.

- Griffith, R. (1993). The Use of Films by the U.S. Armed Services. In P. Rotha (Ed.), *Documentary Film*, (344-358). London: Faber and Faber Ltd.
- Lucas, W. S. (1999). Beyond Diplomacy: Propaganda and the History of the Cold War. In G. D. Rawnsley (Ed.), *Cold War Propaganda in the 1950s.*, (11-30). New York: Palgrave Macmillan.
- Nichols, B. (1981). *Ideology and the Image*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2016). *Speaking Truths with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland: University of California Press.
- Pryor, T. M. (1979). Films in the 'Truth Campaign'. In L. Jacobs (Ed.), *The Documentary Tradition*, (292-295). New York; London: W.W. Norton & Company.
- Riabov, O. V. (2013). "From Russia with love": obraz SSSR v gendernom diskurse amerikanskogo kinematografa (1946–1963 gg.) ["From Russia with Love": the Image of the USSR in the Gender Discourse of American Cinema (1946–1963)], *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, (5, 166–176). (in Russian).
- Rosen, P. (1993). Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts. In M. Renov (Ed.), *Theorizing Documentary*, (58-89). New York; London: Routledge.
- Schwartz, L. H. (2009). *Political Warfare Against the Kremlin*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sharp, J. P. (2000). *Condensing the Cold War. Reader's Digest and American Identity*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- United States. President. (1938). *Code of Federal Regulations: The President, Part 3*. Retrieved from <https://books.google.ru/books?id=0X45t73YGc8C&pg>